



Sobre Proteu e os binóculos¹

Diego LOCATELLI²

Gabriela ALVES³

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

RESUMO

Na Modernidade o espectador dos meios artísticos passou por uma mudança de percepção sobre as obras vistas. O surgimento do cinema fez com que as possibilidades de atenção voltadas às obras sofressem mudança na sua maneira de ser vista. O trabalho desenvolve como essas mudanças influenciaram na linguagem cinematográfica e como ainda hoje esta linguagem é abordada pelo realizador contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; atenção; contemporâneo.

Dentro dos processos que fazem parte da experiência cinematográfica, temos o dispositivo básico de comunicação entre o espectador e a obra projetada em uma sala escura com tela grande. Este espectador está em contato constante com estímulos provenientes de som e luz, elaborados através de diversos códigos formais dentro da construção audiovisual da obra.

Ainda antes do cinema dotado deste dispositivo, tivemos opções que retiravam quem experimentava do lugar de espectador para o lugar do observador (MACHADO 2002). Como foi o caso da Câmara Obscura e Estereoscópio, dispositivos que não dependiam apenas do ato de ver, mas sim compreender os códigos necessários para o executar perceptivo da imagem. O Estereoscópio marca uma interseção neste estatuto de observador, não apenas por suas características ópticas, mas também pelo momento vivido, onde os discursos das ciências humanas-aplicadas voltam-se para a questão do observador e também pelas características sócio-econômicas que o ocidente vivia (MACHADO 2002).

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014

² Aluno da universidade Federal Do Espírito Santo, cursando o quarto período de Comunicação Social – Audiovisual. Bolsista de Pibic. Iniciação Científica sobre Cinema. email: locatelli.dg@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Professora do departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)



Na virada do século XIX para o XX a sociedade experimentou as revoluções da Modernidade. Nesta, diversos estímulos foram introduzidos no leque de possibilidades perceptivas dos que compartilharam desse período.

Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação (GUNNING 2001)

Neste momento, possuímos uma inclinação para estudos, no campo da psicologia, voltados para a atenção. Trazendo consigo novas possibilidades tecnológicas dentro da indústria, o avanço do capitalismo fez com que as ciências tivessem a curiosidade de entender como se dava a atenção e desatenção do homem. Este processo era importante, dado que para as máquinas serem operadas necessitava-se de uma dedicação da atenção para manter o ritmo produtivo necessário ao capital.

Indo para o campo do cinema, que nasceu na virada do século XIX para o XX, temos o conjunto de códigos cinematográficos, que possuiu até a contemporaneidade diversas nascentes e rupturas. Na intenção de escrever uma forma ideal para a concepção e compreensão da narrativa, autores como Eisenstein e Ghrifh criaram e romperam com convenções simbólicas para a defesa da sua forma de fazer cinema.

Na virada do século, o conjunto cinematográfico experimentou uma reformulação de códigos, onde tivemos a migração do cinema de atrações – semelhante ao teatro e outras artes performáticas -, para um cinema provedor de características modernas, que é quando o seu consumidor deixa de ser um espectador passivo dos códigos da obra, para um observado que possua a compreensão dos códigos que são oferecidos pela construção formal desta. A montagem da película é um grande agente desta possibilidade de compreender sequências divididas em enquadramentos do espaço, chamados “plano”.

Os planos possuem características distintas das vistas no começo do cinema (século XIX). Como no período pré-câmera-escura, onde o espectador estava passivo à experiência da obra, sem manejá-la de alguma forma, o cinema primitivo reproduzia o ponto de vista do espectador na situação ocorrida na obra, de forma espacial e temporal. Já após a reformulação do contrato, tornando este espectador um observador, temos como por exemplo a necessidade de compreensão de códigos, como visto na montagem de sequência.



Estas sequências são divididas em planos, que dependiam para a compreensão narrativa a associação dos planos que os margeavam. Em uma margem, possuíamos o que precedia ao acontecimento visto, na outra, o que se sucedia, elipses temporais, flashbacks ou acontecimentos paralelos. Na compreensão deste jogo simbólico, construía-se a narrativa. Tadeu Capistrano (2005) chama esse processo compreensivo de “coerência”. “Foi inaugurada, assim, uma nova forma de atenção ao espaço fílmico, radicalmente oposta àquela produzida pelo “primeiro cinema” ou “cinema de atrações” (p.2)

A construção de montagem que vemos entre planos-gerais e primeiros-planos usados em filmes de Einsestein, como em *A Greve*, onde pessoas correndo por uma praça em plano geral seguido de close-up de um homem atirando com metralhadora, faz nos entender que aquele homem atira em direção aos fugitivos. O valor do plano é tão alto, que em sua proximidade háptica, quase podemos ouvir os tiros que explodem daquela arma e concluímos que as rajadas partem para matar quem corre desesperadamente.

Os americanos seguiram, em suas primeiras experiências narrativas, um modelo de montagem, que em sua essência traz as sequências de planos criando um sentido narrativo. No entanto, não perceberam que essa junção de fragmentos temporais-espaciais poderia ganhar sentido maior com a montagem vertical (BONITZER). A atenção do observador dedicada a estes planos está em sua sequência de montagem, na percepção do que a antecede e o que se sucede. No sentido do plano único, não integrado a uma sequência de montagem, temos um ponto de vista oferecido pela câmera parecido com o que vemos em teatro: personagens por inteiro e mise en scene ocorrendo dentro do quadro. Neste sentido, ainda vemos o observador apenas apreender o que a interação dos corpos os oferece. A atenção ao quadro resume-se nos corpos, nas ações, no figurino e nos cenários.

Dito de outra forma, a América não compreendeu a possibilidade metafórica vertical da montagem, ela permaneceu na metonímia narrativa, na visão óptica em que cem elefantes valem cem elefantes, em que uma barata é igual a uma barata, em que o olhos não viaja através das “mudanças absolutas de dimensões dos corpos e dos objetos na tela”. (BONITZER, p.5)

Para Mustenberg (1983) a atenção do observador cinematográfico transformou-se quando foi possível experimentar no cinema a possibilidade do close-up. Este retirou o observador da experiência em que o quadro iluminado pelo projetor refletia um ponto de vista semelhante ao experimentado pelo teatro, e o levou para uma posição de



estranhamento. A metralhadora de *A greve* nos indica uma aproximação especial dentro de um espaço muito maior, que é o da praça, um recorte do que seria um grande cenário. Também podemos analisar uma sequência imaginada, onde o cordão em que a protagonista usa, dado pelo namorado, tem o mesmo pingente do que foi roubado na relojoaria na semana passada. A primeira conclusão que chegamos é a que o namorado de alguma forma está envolvido no crime. Se não fosse um close-up, provavelmente seria impossível perceber este detalhe. Temos a expansão da atenção à aquela sequência através do Close-up. Uma curva hiper-realista do ponto de vista do observador cinematográfico é criada por conta de observar o que a olho nu jamais seria capturado. Neste sentido, temos o cinema distanciando-se daquele olhar fixo, visto em outrora. A câmera move-se, nosso olho capta na tela o que uma platéia de teatro jamais poderia ser visto, se ao menos não houvesse um binóculo para selecionar recortes da cena.

O close-up faz o que o teatro não teria condições de fazer sozinho, embora pudéssemos alcançar efeito semelhante se tivéssemos trazido para o teatro os binóculos, apontando-os naquele momento para as duas cabeças. Mas neste caso teríamos nos desvinculado do quadro que nos é apresentado pelo palco: a concentração e o foco teriam sido determinado por nós, e não pelo espetáculo. No cinema ocorre o inverso (MUSTENBERG 1983, p.35)

Nos estudos de Jonathan Crary (2001), encontramos a trajetória dos estudos da atenção na virada do século XIX para o XX. Neste, o autor defende que a atenção do observador já remonta-se, mesmo antes do início do cinema. Quadros como *Na estufa* de Manet representam já a percepção de personagens dissonante da experiência compartilhada de atenção. Olhares vagos, assimbólicos, já refletem uma dispersão na diegése. A análise do observador/autor refere-se ao que está solidificado pelo momento representado. Detalhes como a mão que não se toca são um “não-acontecimento” central dentro da diegése do quadro. No entanto, para compreender estes detalhes necessita-se de um olhar mais profundo para aquela tela estática.

A preparação continua para esse novo consumidor reflete-se na atenção dispersiva presente no quadro de Max Klinger, *A luva*. Nesta representação, onde corpos patinam e uma luva é achada por um outro, temos diversos pontos de ação que não permitem reconhecer da onde esta luva poderia ter caído.

O que é crucial sobre o ciclo de Klinger é o modo como a visao, embora obsessivamente delimitada e focada, está ao mesmo tempo dispersa em movimentos seriais e metamórficos. A atenção, mesmo estando aparentemente ligada à luva, abre-se delirantemente como um processo dinâmico e produtivo. (CRARY 2001, p,108)



Já aproximado da atenção dedicada ao cinema pelo observador do começo do século XX, temos a criação de Eadweard Muybridge: o zoopraxinoscópio. Este consiste em um dispositivo que utiliza da tecnologia para que a recepção das imagens seja compreendida.

Esse dispositivo é um dos muitos elementos empregados na automação da percepção e na síntese da mecânica da chamada realidade objetiva que foram iniciados em meados do século XIX e que seguem ainda hoje as mesmas linhas em outras atividades. (CRARY 2011, p.108)

O consumidor cinematográfico já começa a construir seu sentido de observar a partir destes aparatos e imagens produzidas na virada do século. O que Crary nos ratifica é que, dentro desta possibilidade de observar, possuímos um pouco dos dois observadores que observam o quadro de Manet e o zoopraxinoscópio. Este consumidor pode ser tanto “um consumidor quanto um agente na síntese de uma diversidade próspera de efeitos de realidade” (p.109). Este estará presente no que se sucederia como todas as obras presentes na sociedade de espetáculo.

A relação encontrada entre os “agenciamentos” (CAPISTRANO 2005) que resultam nos processos subjetivos está contida neste consumidor/observador e na forma do que se está vendo. Neste sentido, pode-se colocar em “questão qual o ponto de vista que quero que meu observador atento tenha dentro da minha obra?”. Esta pergunta torna-se pertinente dado o motivo que a lógica capitalista deseja a padronização deste ponto de vista.

A forma está presente no modo de expressar um desejo da obra, que será capturado por um grupo de consumidores localizados no parque exibidor cinematográfico. Esta tem um poder de levar, através da sua sequência de planos, um ponto de vista que depende da construção do olhar do observador para a sequência de códigos. Serge Daney, atentou-se ao final de sua carreira, para uma questão importante dentro do ponto de vista, seguido de forma. Ao analisar o filme *Kapô* (Gillo Pontercovo), sem nunca tê-lo visto, ele acessou através de seus banco de dados na memória, uma forma que torna-se usual no campo cinematográfico, o travelling. Ao ser informado do conteúdo do filme por Rivette e ler a respeito do recurso formal utilizado para a construção da morte da personagem, ele montou a imagem do ocorrido dentro de uma imagem produzida pela sua imaginação. Arrisco a dizer que, mesmo sem nunca ter visto o filme, Daney viu a cena praticamente da mesma forma em que todos os observadores do filme viram.



Se estivéssemos tratando de literatura e este mesmo argumento fosse dito a Daney, provavelmente sua ira não seria tamanha (dado que, ainda temos a questão da representação da guerra em seu conteúdo). O que incomoda é a utilização do conjunto de códigos cinematográficos, para a espetacularização da morte relacionada a maior tragédia do século XX, o Holocausto. O uso do traveling retira o observador de acompanhar a cena inicial, onde a personagem corre de seus alçózes, de forma decupada, para um close-up dela jogada em uma cerca elétrica.

Como vimos, o close-up retirou o olhar do observador de analisar a forma apenas sequencial de imagens e o colocou em uma perspectiva da atenção, onde a obra direciona esta para a resolução de associações entre os planos, a partir de um detalhe que passaria despercebido em planos mais abertos. Ou potencializamos um sentimento, ou aumentamos um acontecimento dentro da cena ao recortar a diegese, através do close-up. Neste sentido, qual seria a relevância de Pontecorvo direcionar nossa atenção, nos colocar face a face com a morte de uma judia em pleno século XX Pós-Holocausto? Daney em seu devaneio cita Gordard, a respeito da possibilidade de onde localizar o foco da atenção de seus espectador no plano cinematográfico: “é necessário não se colocar lá onde não se está, nem falar em lugar dos outros”

Ainda na discussão da morte, encontramos em Daney a análise da morte em Mizoguchi. Em determinado momento de *Contos da Lua Vaga*, a viajante andando com sua filha nas costas é atacada por uma série de bandidos esfomeados. Após resistência da mãe, eles conseguem levar sua comida estocada. Em uma espécie de alucinação alcoólica, outro ladrão entra em cena com uma lança e tem atitudes que não correspondem mais ao roubo. Cambaleia, procura mais resquícios de comida e por final, quase que acidentalmente, acerta a mãe com sua lança. Neste momento, vemos o espetar da lança do mesmo valor de plano em que vimos os bandidos entrarem, roubarem e saírem. A extensão temporal e do manter o mesmo valor do plano nos faz ter uma ótica de três situações na hora da morte: os bandidos ao fundo saindo, a mulher espetada e o outro bandido cambaleando. Por este sentido, podemos nos lembrar daquele espectador, que não residia sua atenção ao conjunto de códigos formais cinematográficos, mas sim olhavam para as obras como *A Luva*, de Max Klinger, que residia sua atenção nas possibilidades daqueles corpos-objetos dentro do mesmo valor de plano.

Perguntando a Daney, “onde estaríamos então na hora da morte da viajante em *Contos da Lua Vaga*?”. Estaríamos então na posição de espectadores passivos, não aqueles que vêem uma morte de forma voyeurística e nada podem fazer, mas sim de um



espectador que é agente na síntese de diversidade oferecida por aquele plano. Logo, vemos este plano como sua própria sequência. Os acontecimentos dessa não necessitam do que a margeia, o acontecimento dá-se por si só, contendo informações do que se sucederá e do que antecede, sem necessariamente depender deles.

Encontramos no cinema contemporâneo desejo parecido à sequência da morte em Mizoguchi e a atenção ao quadro de Max Klinger. Na década de 80 do século XX tivemos a saturação do cinema moderno por parte de certos autores como Lars Von Trier, irmãos Coen e Jim Jarmusch, que em sua obra tentaram romper com a linguagem deste cinema, que já encontrava-se saturado de possibilidades. Estes autores nasceram com a consciência de que vinham se desenvolver após uma linguagem já progredida para que aquele observador atento mantivesse presa sua atenção ao espetáculo. No crivo da história, ficaram conhecidos como Maneiristas, uma alusão ao que ocorrerá nas artes plásticas ao final do Renascimento. O desejo de romper atentou-se a

De um lado, a tensão formal, a hipérbole, a distorção, a anamorfose, a arte *fambloyante*, vertiginosa, a narrativa em torvelinho (Von Trier, irmãos Coen). Do outro, a imobilidade, a duração extenuante, o formalismo desafectado, o enredo desdramatizado, a narrativa rarefeita, ralentada (Jarmusch) (OLIVEIRA.JR 2009)

Neste mesmo contexto, temos cineastas, que em sua obra dão sinais que não se atentaram ao conjunto de códigos prescritos ao consumidor atento cinematográfico e, que de alguma forma, questionaram o papel deste observador moderno. Em sua crítica no Cahier, Lalanne nos informa sobre esta nova configuração do olhar .

Observa-se um abandono da matéria sólida em favor de um universo aparentemente líquido, uma dissolução do plano, unidade de base do edifício fílmico, para pôr no seu lugar “um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise en scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa

O conceito de composição pictural nos interessa neste trabalho, por dar conta de uma progressão que ocorreria na modernidade e ,que em algum momento do cinema contemporâneo, teve-se o desejo da retomada do espectador passivo, no sentido de compreender o conjunto presente no quadro/plano. O observador neste cinema não passa-se como o consumidor do cinema moderno, onde sua atenção dedica-se ao fluxo de planos. Nesta estética, a atenção está no fluxo dentro dos planos, como o nosso olhar presente em *Na Estufa* ou *A luva*.



Lallane conta em seu artigo “Que plano é esse?”, no Cahier du Cinemà, sobre sua impressão à esta estética proposta presente no filme *Prazeres desconhecidos*, de Jia Zhang-ke

A montagem é reduzida a um trabalho mínimo: trata-se simplesmente de juntar, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos de granito indivisíveis. Os momentos mais eufóricos do filme são aqueles em que tudo conspira para que o plano nunca termine (LALLANE 2002)

Em “Do Maneirismo ao Mito de Proteu”, Luiz Carlos Oliveira Jr relaciona o cinema de Apichatpong Weerasethakul ao mito de Proteu. Temos um mito, onde Proteu, filho de Poseidon, possui o dom de transforma-se em diversos monstros para guardar seus segredos, temos um cinema contemporâneo que se reinventa a partir de códigos modernos ou cria matéria nova da sua experiência fílmica e nostalgia pessoal.

Acredito que, Proteu não encontra-se só na forma cinema, mas também no próprio observador contemporâneo, que vagueia entre espectador pictoral de planos e consumidor da forma moderna. Nos filmes, presentes na contemporaneidade, necessita-se de uma alteração da nossa própria atenção dentro da condução formal do filme. Nosso olhar atento acompanha a transformação de Proteu, para deste retirar o que há de informação do futuro, ou passado.

Não menos importante, os planos pictóricos, podem ser relacionados ao planos vistos pela platéia do teatro, onde toda a mise en scene acontece no mesmo valor de plano e nossa flexibilidade do olhar nos permite ser espectadores atentos do que há naquela diegese. Esta relação dá-se por nosso observador/espectador da contemporaneidade, além de acompanhar a forma fílmica e seus códigos, ainda precisa recorrer ao artifício em que a sociedade recorreu para aproximar-se dos detalhes no palco, o binóculos. O uso deste na contemporaneidade não se dá exatamente para a busca de informações secretas, ou para olhar a vedete no plano, mas sim para percorrer as possibilidades que compõe o plano a partir de nossa atenção.

REFERÊNCIAS

BONITZER. “O que é um plano ?” (1985). Tradução inédita.

CRARY, Jonathan. **A visão que se desprende: Manet e o observador atento**. In: (org) CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



GUNNING, Tom. **O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema.** In: (org) CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LALLANE, Jean Marc. **“Que plano é esse ?(C’est quoi ce plan?)”.** In: Cahiers du Cinema, n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, pp.26-27. Tradução inédita

MACHADO, Arlindo. **A emergência do observador.** Galáxia. São Paulo, n. 3, p. 227-234, 2002. Resenha.

MUSTENBERG, Hugo. A atenção. In : (org) XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema : antologia.** Rio de Janeiro : Edições Graal : Embrafilmes, 1983.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **“Do maneirismo ao mito de proteu: 1980-2000”.** In: KOLB, Davi (org.) **Primeiros Olhares.** Rio de Janeiro: Segunda-Feira Filmes, 2009.